Diseño de tapa, maquetación e impresión: CGeditorial.
Mendoza 1184. Of. 2. 2000 Rosario, Santa Fe - Argentina.

EDITORIAL
www.cgeditorial.com.ar
cgeditorial
editorialciudadgotica

Primera edición: agosto, 2022.

Impreso en Argentina.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio visual, gráfico o sonoro sin la expresa autorización de los autores.

Alejandro Pidello

Poesía y Cine

COLECCIÓN
ESTACIÓN CINE N.º 35
Dirige Sergio Luis Fuster

EDITORIAL

Agradecimientos

Agradezco particularmente a Gregory Cingal por haberme brindado una apasionada y cálida erudición en las distintas oportunidades en que consulté los archivos de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, en Paris, entre los años 2015 y 2017. De la misma manera, quiero agradecer a Nora Hall por su rigor en la lectura crítica y su permanente y afectuosa disponibilidad.

A Sergio Luis Fuster, director de la colección Estación Cine y a Sergio Gioacchini, responsable de CGeditorial, por sostener este proyecto editorial.

A. P.

Breve prefacio

En este trabajo he pretendido analizar la obra de algunos poetas que fueron contemporáneos –o casi– con el nacimiento del cine o con la búsqueda del cine para encontrar su lenguaje, su gramática.[1] Sin duda en esa época se produjo una obra que influyó en el pensamiento posterior en torno a la interacción entre la palabra poética y la imagen.

Mi aspiración fue contribuir modestamente con las reflexiones existentes, muchas destacables, pero a mi juicio no muy numerosas, para poner en valor esa época. Creo que esto es necesario porque la instalación de la imagen y la tecnología audiovisual tienen una incidencia invasiva muy potente en todas las actividades humanas, incluida la literatura poética.

En este trabajo no hay divisiones ni capítulos. Probablemente porque desde el inicio fue concebido como un fluir de hechos que establecían un jalonamiento amistoso y visible (al que sin duda contribuían las reproducciones gráficas y fotogramas de films incluidas) por lo cual una división de otro tipo no aparecía como necesaria. Se encontrarán muchas referencias a pie de página. La idea, por un lado, fue que el lector tenga acceso rápido a las fuentes o temas conexos. Y, por otro lado, porque creo que, como dijo Umberto Eco, sirven para pagar la deuda con un autor de quien tomamos una idea o alguna información.

---

1 Cohen, N. (2013). *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)* (pp. 160-161). Editorial Classiques Garnier, Paris.

Escribir poemas de cine

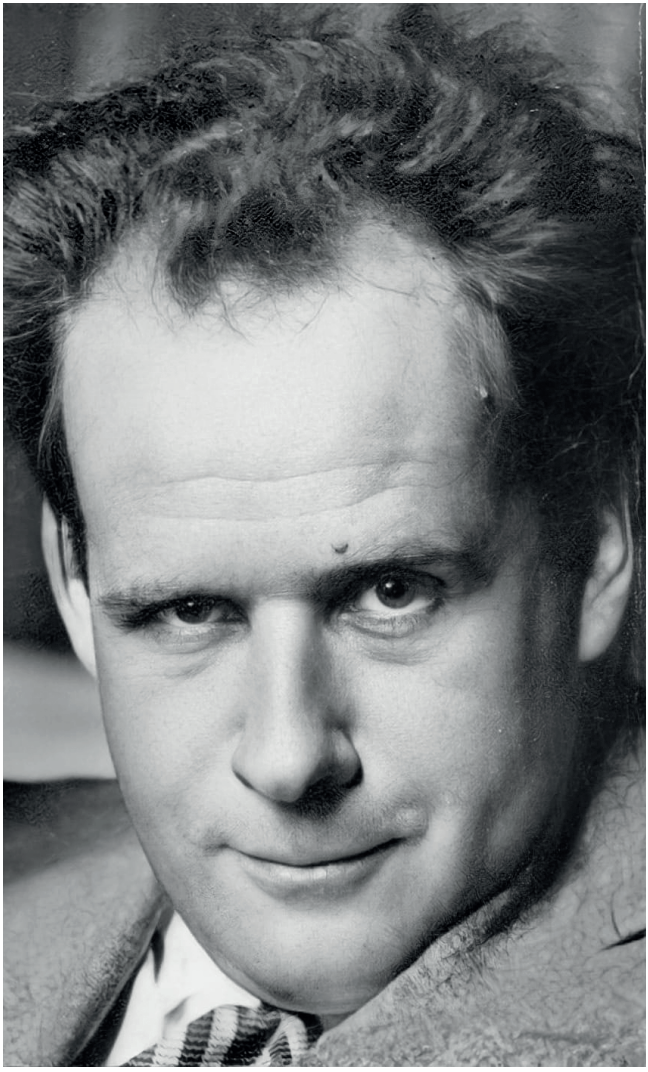
Algunos nacieron mucho antes del cine. Otros sólo un poco antes y otros un poco después. Su característica común es que escribían poesía con una "dinámica cinematográfica". Por eso lo de "poemas de cine" en el título de este texto.

El cine usa (o usaba)[1] el montaje. Esta palabra que viene de la mecánica o de la técnica mecánica, define el procedimiento que consiste en ensamblar, acoplar piezas, integrar partes. Un gran cineasta, Sergei Eisenstein, lo define para el cine y lo reconoce como un procedimiento excelentemente utilizado por escritores y poetas de principios del siglo XIX [2]. Dice que "maneja la expresividad del texto únicamente con el montaje". Que no utiliza el recurso del argumento (la aventura, lo policial, lo sentimental u otro), que busca encontrar en la imagen y en sus combinaciones los medios para evocar las emociones previstas. Una imagen es prescindible (no aporta a la integración) si claramente no interviene como elemento de planteo o de enunciado, como pausa o como efecto modulador de intensidad.

---

1 "El montaje es uno de los problemas esenciales del cine. Antes era uno de los que definían el cine, justificaba su existencia, lo acerca al arte. En 1920 constituía una teoría y una práctica. El montaje que se impuso en esos años desapareció. Poco a poco cedió espacio a otros procedimientos. Hoy no existe…". Sokurov, Alexandre. En: *Sokurov on aesthetics* (Video, 17:15), 2016.

2 Eisenstein, S. M. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Traducción, prólogo, edición y notas de Roman Gubern. Editorial Lumen, Barcelona.



Sergei Eisenstein

Y la yuxtaposición de dos fragmentos debe ser más su producto que su suma. También dice: "se concedió poca atención a la naturaleza de los elementos yuxtapuestos". Con el procedimiento bien realizado *lo representado* y *la imagen de lo representado* están fundidos en la percepción. Conformarían los *perceptos* de Gilles Deleuze. Si el procedimiento está mal ejecutado todo se percibe como una serie de representaciones, que seguramente caen en la redundancia. Se debe permitir la intervención de lo que Eisenstein llama "leyes de la economía psíquica", que asegura la desaparición de eslabones intermedios inútiles y la elaboración de una asociación directa. Este proceso puede afectarse por un "choque afectivo" (el *pathos* emotivo) a través del cual la asociación no se realiza, se produce una disociación. En el proceso de creación de una obra de arte se apunta a la afirmación suprema de los mecanismos que evitan la disociación directa entre lo representado y su imagen. Y no se trata de representar el sentimiento. Consiste en obligar a nuestra imaginación a generar situaciones correspondientes con el tema. Todo como producto de la emoción. El trabajo del poeta o del director de la película, en el momento de escribir el poema o de redactar el guion, es también inseparable de una emoción intensa. Siguiendo este camino se encuentra lo que se quiere representar y las imágenes de dichas representaciones. Según Eisenstein esto es el secreto de la representación patética (*pathos* es la técnica de comunicación, de persuasión, el "gancho" principal –la anécdota, el misterio, lo maravilloso– que es diferente de la exposición-testimonio o nominación –nombrar, citar– en la terminología de Cohen)[3]. Y Eisenstein da ejemplos muy claros.

3 Cohen, N. (2013). *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)* (pp. 82-83). Classiques Garnier, Paris.

Dice: en *Poltava*, Pushkin presenta a su personaje (Pedro) en tres etapas (o planos, o imágenes) (1,2, y 3). En "(1) Pedro no aparece todavía, se escucha su voz; en (2) se ve solamente el grupo de favoritos; y en (3) se descubre finalmente a Pedro".

I …Entonces algo sobre inspirado
II la voz sonora de Pedro resonó
III "¡A la obra, con Dios!" /1 desde la carpa
IV rodeado de una multitud de favoritos/2
V Pedro sale, /3 sus ojos
VI deslumbran. /4 Su rostro es terrible/5

En esta unidad sintáctica no hay coincidencia interna entre la división de los versos (I-VI) y la división de imágenes (planos) (1-5).

Verso	I	II	III	IV	V	VI
Imagen	1		2		3;4	5

Si se hiciera este análisis en otras partes de este poema se vería que, como dice Eisenstein, "Pushkin utilizaba la coincidencia entre verso e imagen para producir un efecto enfático, recurso propio de quien arma un montaje cinematográfico".

Por otra parte, si en el texto presentado en lugar de decir:

…desde la carpa
rodeado de una multitud de favoritos
Pedro sale…

hubiera dicho:

Pedro sale
rodeado de una multitud de favoritos
fuera de la carpa

O sea, "si la aparición hubiera comenzado con Pedro en lugar de terminar con él, las imágenes (planos) se ordenarían de manera diferente. Este texto es un ejemplo de expresividad obtenida por medio del montaje con los procedimientos del montaje".

El aumento de expresividad también aparece con la intervención de sonidos y exclamaciones al servicio del montaje. Pushkin escribió:

…Entonces algo sobre inspirado
la voz sonora de Pedro resonó
"¡A la obra, con Dios!"

y no:

"¡A la obra, con Dios!"
resonó la voz sonora de Pedro
algo sobre inspirado

En su texto Pushkin presenta una sucesión en las percepciones (entusiasmo sonoridad voz de Pedro) como procedimiento para crear la imagen del acontecimiento y del personaje. El aumento de las imágenes (planos) se obtiene por el *crescendo* de la voz y la entonación. En una película, por ampliación y dimensión de los detalles. Cuando en el verso hay signos de exclamación (que señalan aumento de planos), se amplían los detalles y su dimensión. En relación con estas consideraciones, es pertinente destacar el hecho de que Pushkin dejó gran cantidad de manuscritos acompañados con "dibujos que poseen las mismas características que sus textos, lacónicos, claros, vívidos e inusualmente elegantes"[4] y que son ejemplos de sobre impresión o de numeración de planos. O sea, evidentemente

4 Pushkin, A. (1984). *Drawings by Alexander Pushkin*. Editorial Aurora Art Publishers, Leningrad.

Pushkin jugaba con guiones y preparaba el montaje de sus obras. Como decía Eisenstein se “crean imágenes que cobran vida por el procedimiento de montaje”, y “se obliga a la imaginación a que nos suscite una serie de situaciones o de cuadros concretos correspondientes al tema”. El montaje sirve para crear “la imagen del acontecimiento o del personaje”[5].

Dibujos (¿o Storyboard?*) de Pushkin para Eugeny Oneguin (1824) (Gentileza de Nora Hall).

**Guion gráfico.*

5 Eisenstein, S. M. (1970). *Reflexiones de un cineasta* (p. 14). Traducción, prólogo, edición y notas de Roman Gubern. Editorial Lumen, Barcelona.

Eisenstein toma versos de Griboiedov (1795-1829) (*La desgracia de tener demasiada gracia*, según Roman Gubern o *La desgracia de ser inteligente* según Jorge Saura) [6] que habían sido transcriptos en varias oportunidades originando versiones bastante diferentes.

…Cuando el Señor nos habrá librado
de sombreros, gorros, peines, alfileres,
de pasteleros y libreros

En la edición original la escritura era:

¡Cuando el Señor nos habrá librado
de sombreros! ¡gorros! ¡peines! ¡alfileres!!!!
¡pasteleros y libreros!!!

donde en lugar de un plano poco expresivo, existían dos planos separados con efecto creciente indicados mediante los signos de admiración.

En los casos considerados por Eisenstein la separación de planos que conduce a un enriquecimiento del verso, aparece como una estrategia conveniente para mejorar la imagen de lo representado. Nuevamente, algo que resulta útil y utilizado en el cine.

El cabalgamiento de versos (cuando la pausa métrica no se corresponde con la sintáctica), y los "versos escalonados" son disonancias que también sirven para aumentar el número de planos. El ejemplo que menciona Eisenstein corresponde a un verso de Maiakowski:

la nada…/[1] Vuelas
hacia las estrellas /[2]
que el poeta no divide, sino que corta:
la nada…

6 Griboiédov, A. S. (1996). *La desgracia de ser inteligente*. Traducción y edición de Jorge Saura. Editado por Asociación de Directores de Escena de España, Madrid.

Vuelas
hacia las estrellas

con lo cual resalta la coalición en el primer verso y aumenta a tres el número de planos.

Dibujos (¿o Storyboard?) de Pushkin para Retratos de Ypsilanti, Marat, Sand y Louvet (1821) (Gentileza de Nora Hall).

La lectura que hizo Eisenstein (con una visión de autor de cine) sobre textos poéticos, brinda herramientas generales muy útiles para examinar e identificar las características de algunas obras poéticas de autores que cronológicamente estuvieron muy próximos al nacimiento del cine. Estos poetas siguieron atentamente y fueron marcados por lo que hacía el cine, probablemente porque encabalgados en búsquedas de escritura que habían empezado un poco antes, consciente o inconscientemente, hacían "poemas de cine". Textos sintéticos, veloces, prosodia para juntar planos, riqueza de sonoridad, versos aparentemente no ensamblados que se tienen a sí mismos y que solo la vuelta a la línea delimita los versos, la muerte del sentimentalismo, montaje, el verso como objeto sonoro.

Con estas características el poema se pone en el nivel de componente en una construcción potencialmente más general. Al diversificar el rol del ojo del lector de poesía ante la necesidad de realizar una observación simultánea de planos, lo fuerza a un acto de creación perceptiva, categoría de curiosidad-valoración similar a la que pone en funcionamiento el espectador de una película.

Guillaume Apollinaire fue un preclaro iluminado en este tipo de posicionamientos –y de las búsquedas asociadas– que se expresó tanto en la teorización[7] como en la creación de textos poéticos innovadores. Su muerte ocurrió en 1918 (a los 38 años a causa de una pandemia) cuando, como dice Nadja Cohen, "el cine comenzaba a elaborar su gramática". Con su desaparición física se detuvieron una serie de líneas de bús-

7 Apollinaire, Guillaume. *L'Esprit nouveau et les poètes*, novembre-décembre 1918, Mercure de France, Paris. http://gallica.bnf,fr.

quedas que exploraban la esencia misma de la escritura poética y que hacían prever la puesta en escena de relaciones insospechadas entre la poesía y la imagen[8].

En ese mismo año, se publican en *Calligrammes*[9] los poemas-conversaciones de Apollinaire. No son poemas de conversación. Parece que Apollinaire anota pedazos de conversaciones, pretende fijar por escrito palabras "normalmente destinadas al olvido desde el mismo momento en que se pronuncian, probablemente para darles una extraña densidad"[10]. Son poemas centrados en la vida cotidiana, en el lirismo ambiente de la vida cotidiana. Tristan Tzara dice de "Lundi rue de Christine": "uno de los primeros poemas conversación, registros poéticos de frases *passe-partout*, entrecortadas en las cuales el encaje y el flujo deben traducir el sentimiento de simultaneidad tan característico de la estética de Apollinaire". No hay signos de puntuación. El principio de organización parece ser la sola sucesión de los versos. Y no es un *collage* como creen algunos, porque hay elementos para suponer que no se trata de ensamblajes gratuitos sino deliberados.

I La mère de la concierge /[1] et la concierge /[2] laisseront tout passer/[3]
II Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir/[4]
III Il suffirait qu'un type maintînt la porte cochère
IV Pendant que l'autre monterait/[5]
V Trois becs de gaz/[6] allumés/[7]
VI La patronne/[8] est poitrinaire/[9]

8 Cohen, Nadja. *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930),* Classiques Garnier, Paris, 2013, 160-161.

9 Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes*. Gallimard, 2017.

10 Frontier, Alain. *La poésie,* Belin, Paris, 1992, 334-335.

VII Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jaquet/[10]
VIII Un chef d'orchestre/[11] qui a mal à la gorge/[12]
IX Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief/[13]
X Ça a l'air de rimer/[14]
...[11]

Entre los diez primeros versos del poema vemos ensamblajes motorizados por adverbios (IV, VII, IX) y verbos (III, IV) que ligan unidades sintácticas (descripción del lugar, conversaciones incompletas) en un intento probable de garantizar una visión de simultaneidad en los fenómenos. Las unidades asociadas dejan de tener la heterogeneidad del collage.

En la numeración de los planos (1 a 14) vemos que en la mayoría de los casos no hay coincidencia entre los versos y la representación.

Verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Imagen	1 2 3	4	3		6 7	8 9	10	11 12	13	14

En cuatro casos sobre catorce, el verso coincide con la representación (II, VII, IX, X). Esto parece deliberado, ya que son justamente los versos que presentan entre ellos una coherencia discursiva. Evidentemente esta coincidencia produce un efecto enfático que se

11 La madre de la conserje y la conserje lo dejarán todo
Si eres hombre me acompañaras esta noche
Bastaría que un tipo sostuviera la puerta del carruaje
Mientras que el otro subiría
Tres picos de gas encendidos
La patrona es pechugona
Cuando termines jugaremos una partida de tabla real
Un director de orquesta con dolor de garganta
Cuando vengas a Túnez te haré fumar kief
Parece que rima
...

corresponde en el cine con un recurso de montaje. En otros cuatro casos se reconocen varios planos en el verso, con lo cual este es enriquecido por el aumento de las imágenes asociadas. En este caso sobre los detalles del ambiente (I, V, VI, VIII). Se puede decir que, ante este texto de una formalidad de "territorios extremos" (Frontier, ref. citada), le corresponde al lector hacer una deducción o una inferencia[12] a partir del peso de una extraña indicación escrita.

Guillaume Apollinaire

12 Aumont, J. (2015). *Montage «la seule invention du cinéma».* Editorial Vrin, Paris.

Podemos preguntarnos si esta presentación posible que extraemos del texto, refleja una respuesta-contribución de Apollinaire (escrita como poema) al fenómeno cine o refleja una influencia del cine sobre su escritura. En todo caso, constituye un ejemplo claro de su búsqueda sobre la escritura en la época en la cual obligatoriamente se comenzaba a plantear fácticamente la relación palabra-imagen en una obra de arte.

Blaise Cendrars fue elogiado por G Apollinaire en 1912 cuando apareció su poemario "Les Paques a New York", lleno de versos con varios planos por verso (y rima en el original en francés):

En una iglesia, en Siena, en un panteón,
Vi la misma Cara, en el muro, bajo un cortinado,
Y en una ermita, en Bourrie-Wladislasz,
Está repleta de oro en un relicario.[13]

Y en 1918, en ocasión de la muerte de Apollinaire, Cendrars publicó un poema de admiración explícita titulado "Homenaje a Guillaume Apollinaire":

…Amigos
Apollinaire no ha muerto
han seguido una carroza vacía
Apollinaire es un mago
Es él quien sonreía en la seda de las banderas en las ventanas
Se divertía arrojando flores y coronas
mientras ustedes pasaban tras su carroza

13 Dans une église, a Sienne, dans un caveau, / J´ai vu la même Face, au mur sous un rideau.
Et dans un ermitage, a Bourrie-Wladislasz, / Elle est bossue d´or dans une chasse.

Blaise Cendrars

Parte del texto original de “Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia” (Rollo de papel de dos metros de longitud).

Como otros escritores de las dos primeras décadas del siglo xx, Cendrars estuvo cerca de pintores (Braque, Picasso, Chagall, Modigliani, Delaunay y especialmente Fernand Leger) y como ellos fue muy afectado por la gran guerra, psíquica y físicamente. Él perdió el brazo derecho el 28 de septiembre de 1915. Leger fue hospitalizado luego de ser gaseado. Y dijo: "La guerra fue un acontecimiento enorme…es allí donde yo fui formado". Para ambos el mundo cambió radicalmente[14].A partir de ese momento ambos buscarían maneras nuevas para expresarse. Nuevo vocabulario de formas (Leger) y de escritura (Cendrars). Esas maneras en Cendrars, acentuarán el ritmo acelerado de la escritura (que ya aparecía en sus primeros textos como "Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia"[15]) y servirán para presentar imágenes vibrantes, sucesivas, veloces. El lector puede ser espectador si se accede a la versión original de la obra que consiste en un rollo de 2 metros donde la obra transcurre o se desliza como si fuera una película[16]. Pareciera que buscaba que la escritura asumiera las prerrogativas de la imagen[17]. Versos como "fotografías verbales" o "fotografías mentales". Es difícil determinar cuándo se

14 Lawder, S. D. (1994). *Le cinéma cubiste*, Classiques de l´Avant-Garde. Editorial Éditions Paris Expérimental, Paris.

15 Cendrars, B. (1975). *Poesía Completa - Blaise Cendrars* (pp. 9-31). Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires.

16 Cendrars, M. y Chavanon C. (1998). *Blaise Cendrars, le poète du Transsibérien* (film), (Youtube).

17 Briche, Luce. *Blaise Cendrars: le livre et ses images*, *Cahiers FoReLLIS - Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène* [En ligne], Archives (1993-2001), Lisible/visible: pratiques, mis à jour le: 13/10/2015, URL: https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr:443/cahiersforell/index.php?id=345.

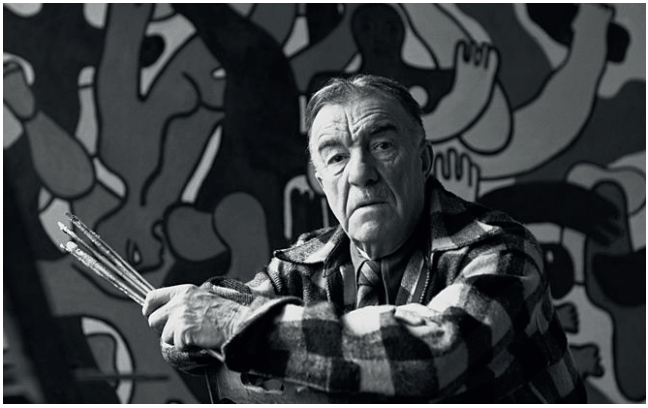
acentuaron estos procedimientos siguiendo solamente la fecha de publicación en ese período perturbado por la 1era guerra mundial. Su producción poética en 1913-14 ya presentaba las características citadas; o sea, cuando lo golpea ese momento histórico su escritura poética refuerza los procedimientos formales que venía utilizando. Versos y planos son más cortos y son más rápidos. El ritmo lo da la secuencia. Ejemplo: "La guerra en Luxemburgo"[18].

"UN DOS UN DOS/[1]
Y TODO IRÁ BIEN…"/[2]
Cantaban/[3]
Un herido/[4] llevaba el compás con su muleta/[5]
bajo la venda de su ojo/[6]
la sonrisa/[7] de Luxemburgo/[8]
…
…
Mi hermano mayor está en Dardanelos/[9]
Qué hermoso/[10]
Un fusil/[11]
Gritos/[12] voces aflautadas/[13]
Gritos/[14]
Las manos/[15] se tienden/[16]
Yo me parezco a papá /[17]
…

El poema empieza con palabras en mayúsculas, signos suspensivos y continúa con una relación verso-plano que marca una "mostración" (herramienta de

18 Este es el primer libro que publica Cendrars después de haber sido herido en 1916. Fue ilustrado por seis dibujos de Moïse Kisling. Dedicó "estas Niñerías" (porque trata de niños que juegan a la guerra en el Jardín de Luxemburgo) a sus camaradas de la Legión Extranjera, muertos en Frise, Verdun, Navarin (Cendrars Blaise, Ref.cit).

cineastas)[19] enfática, a través de la heterogeneidad, de la velocidad y la sonoridad (gritos, voces). En estos trece versos iniciales del poema hay diecisiete planos. En nueve versos hay un solo plano (sucesión veloz) y en cuatro versos hay dos, como para agrandar los detalles enriqueciendo el verso con un cierto ritmo. En función de este enfoque podemos decir que es una poesía de montaje, o sea una *poesía de cine*.



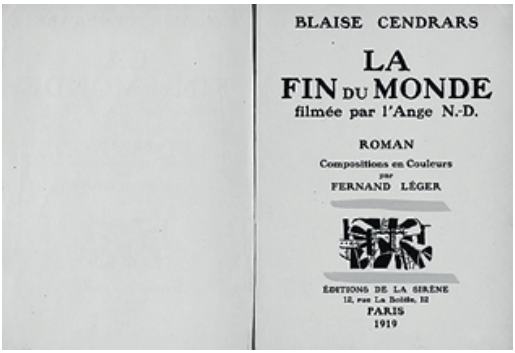
Fernand Leger

Cendrars y su amigo Leger están en la banda de pioneros que desde la escritura o la pintura jerarquizan las interacciones que permite la imagen, tanto en la escritura como imagen o en la imagen como escritura, tratando "solamente de agregar nuevos espacios a las artes y a las letras en general"[20]. En 1918, en las

19 "…la *mostración* (herramienta de cineastas) reemplaza la *nominación* (herramienta de poetas)", Cohen, N. (2013). *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)* (pp. 82-85). Editorial Classiques Garnier, Paris.

20 Frontier, A. (1992). *La Poésie* (pp. 454-455). Editorial Belin, Paris.

ediciones de La Sirène, se publica “La Fin du monde filmée par l´ange N-D” de Cendrars con ilustraciones de Fernand Leger. Cendrars lo llama *scénario*. Aparte de lo argumental, que se presenta como enunciación delirante con objetivos probablemente anticlericales y claramente antibélicos, se trata de un texto donde las palabras se suceden velozmente. Forman oraciones que pueden ser versos enumerativos con un solo plano o con planos sucesivos que a veces asocian ideas. Todo en presente (del indicativo). Leger aporta construcciones conformadas con estructuras geométricas con incrustaciones de elementos del lenguaje (letras, fonemas, oraciones). El historiador Christopher Green dice que su trabajo es una total alianza entre lo verbal y lo visual[21]. Esta obra a dúo puede ser considerada como un poema-guion con anotaciones gráficas para el lector. Hubo un intento posterior de Leger en colaboración con Hans Richter de hacer una película con este guion que no se concretó.


BLAISE CENDRARS

LA FIN DU MONDE filmée par l'Ange N.-D.

ROMAN

Compositions en Couleurs par FERNAND LÉGER

ÉDITIONS DE LA SIRÈNE
12, rue La Boétie, 12
PARIS
1919

Edición original de “La Fin du monde filmée par l´ange N-D”

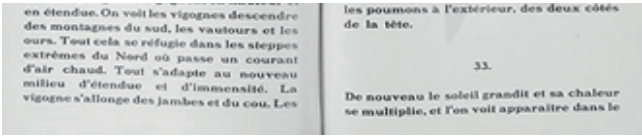
21 Green, C. (1976). *Leger and the Avant-Garde.* Yale University Press, New Haven.

Inicio del Chapitre premier, Dieu neutre

Dentro de una sucesión de párrafos o escenas (30 a 37, *Chapitre sixième*) donde la contribución de Leger resulta casi desapercibida (una estrella esfumada), en la escena 33 por ejemplo, las situaciones se mueven muy rápido separadas por el punto y la coma. La cámara "escribidora" registra velozmente el sol que aparece sobre mundos brumosos de una isla "intensa". Re copiando la escena 33 en forma de poema (o guion) la presentación de la situación se realiza utilizando cuatro versos con siete planos. Esta diferencia indica una fragmentación del plano general que resulta de enriquecimiento. El texto después es una simple enumeración para fijar hechos banales o no, como el "orangután (l´orang-outang) tuberculoso". Y con este manejo, lo mismo que cuando dice "un tatou se roule en boule" ("Un quirquincho se enrosca en bola"), o sea cuando las palabras "se llaman unas a otras por puras construcciones fónicas"[22] (que se pierden en el

22 Cohen, N.(2013). *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)* (p.392). Editorial Classiques Garnier, Paris.

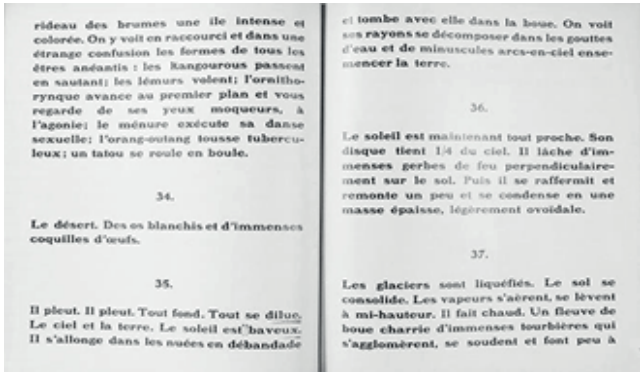
español, lo cual marca los límites de la escritura como imagen), Cendrars estaba realizando un “puro” montaje poético.


en étendue. On voit les vigognes descendre des montagnes du sud, les vautours et les ours. Tout cela se réfugie dans les steppes extrêmes du Nord où passe un courant d'air chaud. Tout s'adapte au nouveau milieu d'étendue et d'immensité. La vigogne s'allonge des jambes et du cou. Les

les poumons à l'extérieur, des deux côtés de la tête.

33.

De nouveau le soleil grandit et sa chaleur se multiplie, et l'on voit apparaître dans le


rideau des brumes une île intense et colorée. On y voit en raccourci et dans une étrange confusion les formes de tous les êtres anéantis : les kangourous passent en sautant; les lémurs volent; l'ornithorynque avance au premier plan et vous regarde de ses yeux moqueurs, à l'agonie; le ménure exécute sa danse sexuelle; l'orang-outang tousse tuberculeux; un tatou se roule en boule.

34.

Le désert. Des os blanchis et d'immenses coquilles d'œufs.

35.

Il pleut. Il pleut. Tout fond. Tout se dilue. Le ciel et la terre. Le soleil est baveux. Il s'allonge dans les nuées en débandade

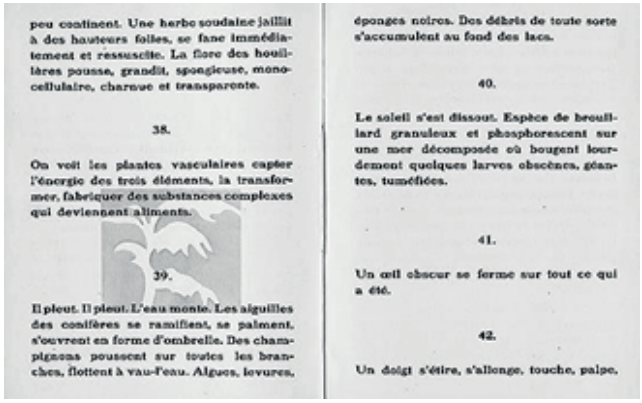
et tombe avec elle dans la boue. On voit ses rayons se décomposer dans les gouttes d'eau et de minuscules arcs-en-ciel ensemencer la terre.

36.

Le soleil est maintenant tout proche. Son disque tient 1/4 du ciel. Il lâche d'immenses gerbes de feu perpendiculairement sur le sol. Puis il se raffermit et remonte un peu et se condense en une masse épaisse, légèrement ovoïdale.

37.

Les glaciers sont liquéfiés. Le sol se consolide. Les vapeurs s'aèrent, se lèvent à mi-hauteur. Il fait chaud. Un fleuve de boue charrie d'immenses tourbières qui s'agglomèrent, se soudent et font peu à


peu continent. Une herbe soudaine jaillit à des hauteurs folles, se fane immédiatement et ressuscite. La flore des houillères pousse, grandit, spongieuse, monocellulaire, charnue et transparente.

38.

On voit les plantes vasculaires capter l'énergie des trois éléments, la transformer, fabriquer des substances complexes qui deviennent aliments.

39.

Il pleut. Il pleut. L'eau monte. Les aiguilles des conifères se ramifient, se palment, s'ouvrent en forme d'ombrelle. Des champignons poussent sur toutes les branches, flottent à vau-l'eau. Algues, levures,

éponges noires. Des débris de toute sorte s'accumulent au fond des lacs.

40.

Le soleil s'est dissout. Espèce de brouillard granuleux et phosphorescent sur une mer décomposée où bougent lourdement quelques larves obscènes, géantes, tuméfiées.

41.

Un œil obscur se ferme sur tout ce qui a été.

42.

Un doigt s'étire, s'allonge, touche, palpe.

Chapitre sixième, Cinéma accélère, cinéma ralenti

De nuevo el sol se agranda/[1] y su calor se multiplica/[2]
y se ve aparecer en la cortina de bruma una isla
intensa/[3] y coloreada./[4]
Se ven en acelerado/[5] y en una extraña confusión/[6]
las formas de todos los seres aniquilados:/[7]
los canguros pasan saltando/[8]
los lémures vuelan/[9]
el ornitorrinco avanza al primer plano
y te mira desde sus ojos burlones/[10] en agonía/[11]
El ave lira ejecuta su danza sexual/[12]
El orangután tose tuberculoso/[13]
Un quirquincho se enrosca en bola/[14]

La lectura rápida de los versos (con imágenes heterogéneas) crea una lírica estructurada en la secuencia y no sobre los recursos retóricos del verso. Por supuesto, en otros casos y siguiendo con la modalidad de análisis de Eisenstein, en esta obra vemos varios planos por verso. Aquí la velocidad de lectura se puede reducir y el verso se puede sostener con recursos de la lírica. Si escribimos la escena 41[23] como verso y lo dividimos escalonado, las pausas están determinadas por las "escenas", o sea el verso pasa claramente a contener tres planos:

Un ojo oscuro
se forma
sobre todo aquello que fue.

En la lectura este aumento se marca por un crescendo de la voz y de la entonación. En una película por la ampliación y dimensión de los detalles.

23 Ciertas escenas, entre ellas la 41, fueron filmadas posteriormente por Leger en *Ballet mécanique*. Lawder, S. D. (1994). *Le cinéma cubiste.* Classiques de l´Avant-Garde. Editorial Éditions Paris Experimental, Paris.

Chapitre deuxième, Le barnum des religions

Chapitre cinquième, La fin du monde

En la época en que Cendrars comienza su colaboración con el cineasta Abel Gance, Leger había dicho "el cine me voló la cabeza… y eso comenzó al ver los primeros planos de la película "La Roue"[24] ". La idea de esos planos fue precisamente la contribución de Cendrars a la película de Gance, en calidad de Ayudante de dirección. En "La Roue" se utiliza un montaje rápido de planos. Gance estaba convencido de que la fuerza de la película residía en esos pasajes de imágenes brillantes montadas por Cendrars y seguidamente integradas a la historia que cuenta en el film[25].

Leger colaborará con Gance en la realización de diversos decorados cinematográficos y finalmente empezará a planear con Gerald Murphy la realización de "Ballet mécanique" (1923-24). En este film no hay hechos narrativos, la tensión se genera por otros recursos (acontecimientos visuales con duración cambiante, ritmo), innovadores y revolucionarios para la época.

Hay partes de texto, donde se reitera un mensaje misterioso ("…robaron un collar de perlas de 5 millones…"), donde se suceden números y partes de texto. Dice Moussinac[26]: el film contiene un ritmo interior, el de ***la*** imagen, y un ritmo exterior, el de ***las*** imágenes. En el film aparecen números y textos breves de gran tamaño que cambian de posición en los diferentes planos.

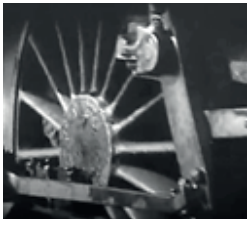
---

24 Gance, A. *La Roue*, 1921-1922. La película utilizó técnicas revolucionarias en ese momento, especialmente en la primera mitad de la película.

25 Lawder, S. D. (1994). *Le cinéma cubiste* (p. 90). Classiques de l´Avant-Garde. Editorial Éditions Paris Experimental, Paris.

26 Moussinac, L. (1923). *Théorie du cinéma* (p. 8). Cinema 95.

Abel Gance



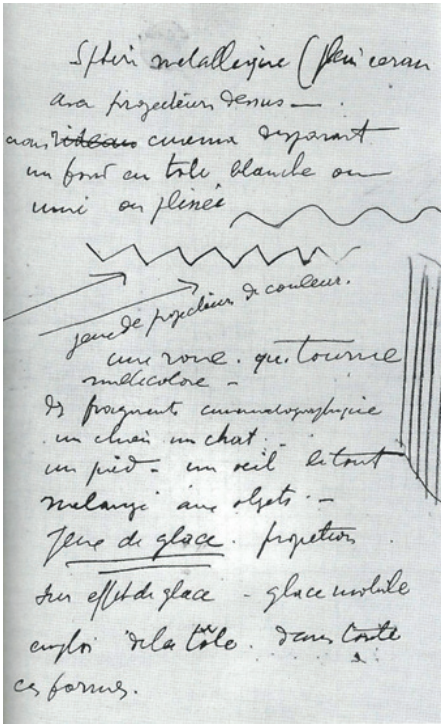
Escenas iniciales del film con un montaje rápido de planos

En “Ballet mécanique”, Leger explota el régimen del vértigo visual originado por la velocidad con que se suceden los planos, algunos constituidos por un solo fotograma. Esta estrategia para concentrar elementos heterogéneos en un tiempo mínimo[27], coincide con la manera que utilizamos precedentemente, con elementos de la lógica de Eisenstein, para explicar el procedimiento de versificación utilizado por algunos poetas. Un fonema, sintagma o palabra sola en una enumeración que induce una lectura acelerada permite sostener la heterogeneidad de planos diversos. La lectura de un verso con varios planos, desacelera, y permite un juego lírico.

Se puede decir que tanto Cendrars como Leger, amigos desde 1912, se involucraron o internaron en la maquinaria del cine en un momento en el cual sus procedimientos creativos, producto de una interacción decantada a dúo, estaban preparados para acompañarlos en sus respectivos recorridos personales.

En razón de los objetivos de este trabajo, seguiremos ocupándonos solamente de Cendrars, y ahora, de su breve incursión en el cine como director y guionista. Breve porque era alguien “extranjero a nuestro trabajo” dijo Gance. El ejercicio de ese trabajo ya empezaba en esa época a involucrar gran cantidad de aspectos que no interesaban para nada a Cendrars, por lo cual no funcionó bien como *metteur en scène*. Después de colaborar con Gance siguió su búsqueda por el mundo del cine y en 1921 pasó casi un año en Roma, con el objetivo de filmar “su” película, “La Venus noire” (La venere nera) con la bailarina hindú Dourga como protagonista. Esta película desapareció. Pero que existió, existió, como

27 Cohen, N. (2013). *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)* (p. 185). Editorial Classiques Garnier, Paris.



Sphère métallique (plein écran avec projecteurs dessus—.
Ecran ~~rideaux~~ cinéma disparaît
un fond en tôle blanche ou unie ou plissée

jeux de projecteurs de couleur. *[croquis]*
une roue qui tourne multicolore *[croquis]*
des fragments cinématographiques
un chien un chat
un pied un œil le tout mélangé aux objets.
Jeux de glace. Projection sur effet de glace. Glace mobile
emploi de la tôle dans toute ces formes.

Croquis preparatorio para el Ballet mécanique (Collection Pierre Alechinsky, Paris). En: Lawder, Standish D. Le cinéma cubiste, Classiques de l´Avant-Garde, Éditions Paris Expérimental, Paris, 1994.

lo prueba la nota de Vittorio Martinelli[28], donde se incluye la fecha de inscripción de la película[29]. Según este historiador de cine italiano, la película no recibió buenas críticas, aunque la fotografía fue elogiada. En Roma, durante casi un año (1921-22), Cendrars pasó por "terribles fatigas e innombrables decepciones" y perdió trágicamente a Dourga, que moriría a causa de una extraña enfermedad poco después de terminar la película.[30]

Probablemente también perdió las ganas de hacer películas, aunque no su interés por el cine. O sea, en relación con el cine Cendrars tiene una etapa de descubrimiento, donde produce textos entusiastas, luego una etapa de compromiso y finalmente empezará en Roma una etapa de desencantamiento[31], fundamentalmente originada por su desacuerdo con los procedimientos que se utilizaban en la producción cinematográfica.

En Roma escribe en 1919 "El ABC del cine"[32], publicado en su versión íntegra en 1931. Este "ensayo poético" de cinco páginas, escrito y reescrito varias veces, es un texto en prosa, que no es un breviario sobre cine. Es probablemente su manera de presentar la significación del cine como aparición en la biosfera. ¿Existe la retórica poética de Cendrars en este ensayo-poético?

---

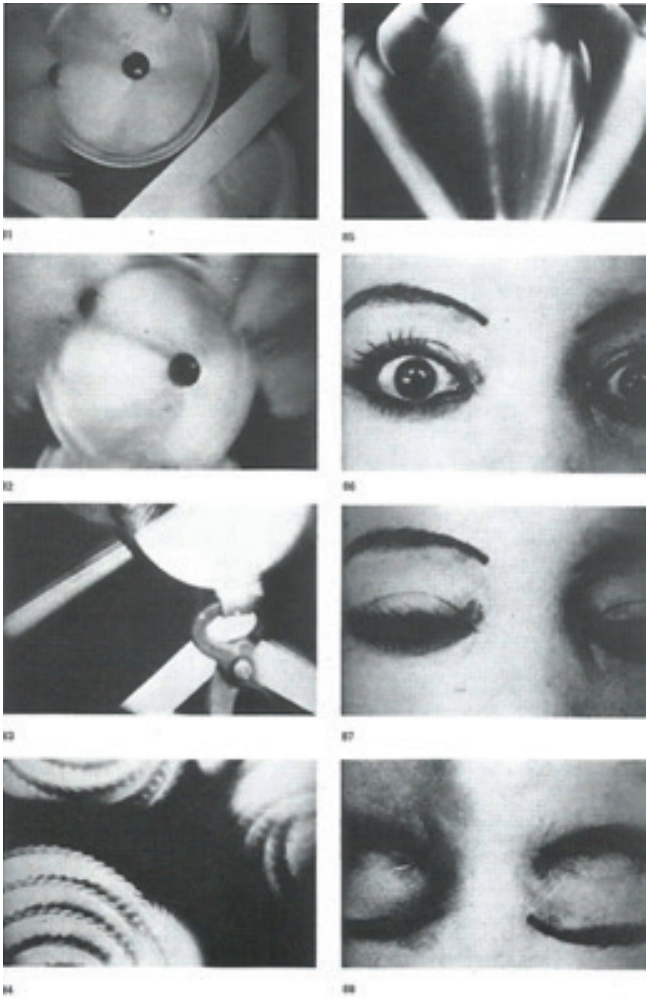
28 Martinelli, V. (1966). *Il cinema muto italiano 1922-1923*. Centro Sperimentale di Cinematografia. Edizioni RAI.

29 Cendrars, Blaise. *La venere nera*, Rinascimento film, Roma, Visto di censura: 17722 del 31.1.1923.

30 Cendrars, B. (2001). *Une nuit dans la forêt, Blaise Cendrars 3.* Editorial Denoël, Paris.

31 Vanoye, F. (2001). En: *Preface, Blaise Cendrars 3.* Editorial Denoël, Paris.

32 Cendrars, B. (2001). *L´ABC du cinéma, Blaise Cendrars 3*, Editorial Denoël, Paris.



Sucesión de planos tal como aparecen en una secuencia de “Ballet mécanique”. Imágenes: 81-83 (número de fotogramas: 228; duración: 14s 1/4); Imagen: 84 (número de fotogramas: 78; duración: 4s 7/8); Imagen: 85 (número de fotogramas: 16; duración: 1s); Imágenes: 86-87 (número de fotogramas: 38; duración: 2s 3/8); Imágenes: 88-89 (número de fotogramas: 32; duración: 2s). En: Lawder, Standish D, Le cinéma cubiste, Classiques de l´Avant-Garde, Éditions Paris Expérimental, Paris, 1994.

Puede ser que exista, pero camuflada por la expectativa que genera un texto presentado con semejante título o puede ser que ese título refleje una ingeniosidad deliberada con el objetivo de hacer subyacer la potencia poética que le atribuye a la descripción misma del cine. Sin embargo hay algunas evidencias clarificadoras. Si separamos las oraciones, el comienzo del texto se presenta así:

El cine. Remolino de los movimientos en el espacio/1
Todo cae. El sol cae. Nosotros caemos detrás. /3
Como un camaleón el espíritu humano se esconde
escondiendo el universo /1
El mundo. El globo… Las mónadas de Leibniz /3
…
Todo se abre, se desploma, se funda hoy, se excava
y se erige, eclosiona/1
…

En las primeras cuatro oraciones hay una musicalidad que surge por el martilleo que produce el diferente número de planos de las oraciones (indicados al final de cada verso): 1-3-1-3. En la lectura, el cambio en el número de planos se marca con la fuerza de la voz y la entonación. Si fuera un poema-guion estaría ampliando la cantidad o el número de los detalles. Un solo plano permite lentificar la lectura. En el cine se puede asociar con la utilización de un gran angular, vista panorámica.

En la oración siguiente reconocemos un solo plano. Si cortamos la oración, visualizamos cuatro planos, que en el idioma original poseen un indudable valor lírico.

Tout s´ouvre, s´écroule
se fonde aujourd´hui
Se creuse, se dresse,
s´épanouit

Dourga

O sea, se puede decir que "El ABC del cine" es un texto poético de cine, al estilo de Cendrars.

En 1924, Cendrars publica "Kodak/Documentaire", que después se llamará solamente "Documentaires" a raíz de un conflicto que tuvo con la firma norteamericana y que terminó con una decisión judicial que le impidió usar ese nombre en las reediciones de la obra. "La poesía no está en un título sino en un hecho y como de hecho estos poemas que yo concebí como fotografías verbales forman un documental, los titulare en adelante "Documentales", su antiguo subtítulo", enfatizó

Cendrars. Su editor (Gallimard) dijo que este libro era una obra de “cortado y montaje como un cortometraje poético”.

“El Misterioso Doctor Cornelius” de Gustave Le Rouge, fue publicado en 18 Fascículos entre 1912 y 1913.

Como un juego más, Cendrars escribió estos textos a partir de su visión o visualización de situaciones que venían de los relatos de Gustave Le Rouge en “Le misterieux Docteur Cornelius”. No escribió, más bien ordenó partes de esos textos para construir los poemas. Fue como si Le Rouge le describiera la historia y él la mostraba como un cine-guion. En esta mostración, transforma el texto por medio de una simplificación hablada en primera persona y cambia el tiempo verbal (del pasado simple al presente)[33]. Con esto, continúa Cohen, la mostración reemplaza la descripción “por un efecto de identificación se instala la ilusión de pre-

33 Cohen, N. (2013). *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)* (p. 82). Editorial Classiques Garnier, Paris.

sente" y una noticia periodística se vuelve guion. El efecto de presencia le permite economizar adjetivos y "la mención más simple y despojada se vuelve lírica". Cendrars dijo: "Castrar el verbo, no usar estilo, decir hechos, hechos, solo hechos, solo hechos, tanto como sea posible con la menor cantidad de palabras posible" [34]. En "La dame aux scabieuses»[35], de Gustave Le Rouge leemos:

"Bien se decía que Dorypha había llevado una existencia poco ejemplar antes de su matrimonio, y a veces, en días festivos, mientras los indios y los vaqueros al servicio de la explotación se emborrachaban con whisky y pulque, ejecutaba al son de la guitarra mexicana, que Pierre Gilkin había aprendido a tocar, habaneras tan vivas, tan voluptuosas, que venía gente de varias leguas a admirarlas. En opinión de los viejos, una mujer honrada no debía poseer tales dotes, y se dedujo que la señora había figurado, como bailarina, en algún teatro antes de convertirse en *haciendera*. También se notó que ninguna mujer sabía colocarse como ella una mantilla de seda sobre los hombros, o adornar su rubia cabellera con un lazo o una simple flor. Allí cesaron los chismes. La señora Dorypha tuvo un comportamiento ejemplar y, en este país donde las pasiones son ardientes y la moral algo relajada, fue considerada el modelo de esposas." [36]

---

34 Cendrars, B. (1973). *L´Homme foudroyé*, Denoel, Folio 215.

35 Le Rouge, G. (2014*). Le mystérieux docteur Cornélius, Tome III*. IV Une ancienne connaissance (p. 212). [Archivo PDF]. https://freeditorial.com/en/books/le-mysterieux-docteur-cornelius-tome-iii

36 On racontait bien que Dorypha avait mené, avant son mariage, une existence peu exemplaire, et, parfois, les jours de fête, pendant que les Indiens et les vaqueros au service de l'exploitation s'enivraient de whisky et de pulque, elle exécutait au son de la guitare mexicaine, dont Pierre Gilkin avait appris à jouer, des haba-

A partir de este texto (tomado como ejemplo del procedimiento utilizado), Cendrars escribió el poema "Dorypha":

DORYPHA

Los días festivos/[1]
Cuando los indios/[2] y los vaqueros/[3] se [embriagan
con whisky y pulque/[4]
Doripha baila/[5]
Al son de la guitarra/[6] mejicana/[7]
Habaneras/[8] tan cadenciosas/[9]
Que la gente viene de varias leguas para [admirarla/[10]
Ninguna mujer sabe tan bien como ella/[11]
Envolverse en la mantilla de seda/[12]
Engalanar su rubia cabellera/[13]
Con una cinta/[14]
Con un peine/[15]
Con una flor/[16]

Si consideramos el poema en su versión original vemos que los versos se corresponden casi exactamente con oraciones que componen el texto de Le Rouge[37].

---

neras si entraînantes, si voluptueuses, qu'on venait de plusieurs lieues pour l'admirer. De l'avis des vieillards, une honnête femme ne doit pas posséder de tels talents, et on en déduisait que la señora avait figuré, en qualité de danseuse, sur quelque théâtre avant de devenir haciendera. On remarquait aussi qu'aucune femme ne savait aussi bien qu'elle draper sur ses épaules une mantille de soie, ou parer sa chevelure blonde d'un ruban ou d'une simple fleur. Là s'arrêtaient les racontars. La señora Dorypha menait une conduite exemplaire et, dans ce pays où les passions sont ardentes et les mœurs quelque peu relâchées, elle était considérée comme le modèle des épouses.
(El subrayado indica los textos utilizados por Cendrars)

37 DORYPHA
Les jours de fête
Quand les Indiens et les vaqueros s'enivraient de whisky et de pulque
Dorypha danse

A partir de un relato que "describe" una fiesta popular en el oeste de los cowboys, indios incluidos, donde se luce una artista que impacta a su entorno social por su pasado y su presente, y sin salirse del escenario de cowboys, Cendrars inventa un personaje impactante y más universal, que se puede ubicar o que él quiere ubicar, más allá del escenario del oeste norteamericano. Y "muestra" a este personaje de "montaje" según el "guion" de Le Rouge. Su amor por el cine permanece intacto.

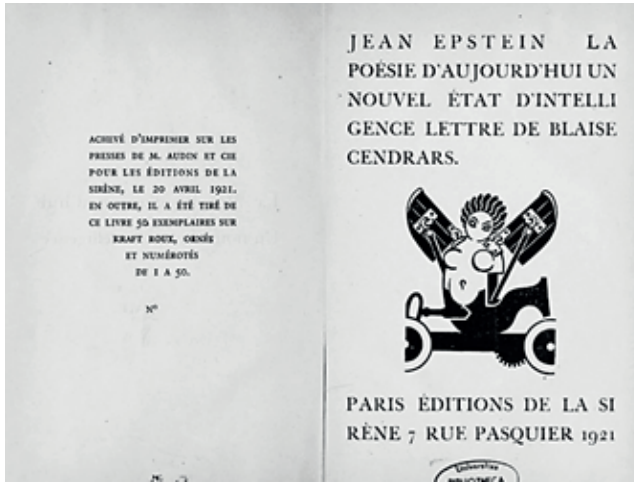
En tres versos iniciales sobre cinco, hay varios planos por verso. Evidentemente este hecho mejora la "imagen" del ambiente. A partir del verso VI y hasta el final del poema, cada verso se corresponde con un plano, o sea una enumeración rápida de hechos diversos.

Verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Imagen	1	2, 3, 4	5	6, 7	8, 9	10	11	12	13	14	15	16

El pasado simple se convirtió en presente. Los últimos versos son cortos, sin adjetivos. La simple palabra, conformando un conjunto heterogéneo sostiene la lírica. Armar y ordenar una secuencia de intensidades (el montaje) sirve para crear "la imagen del acontecimiento o del personaje"[38].

Au son de la guitare mexicaine
Habaneras si entraînantes,
Qu'on vient de plusieurs lieues pour l'admirer
Aucune femme ne sait aussi bien qu'elle
Draper la mantille de soie
Et parer sa chevelure blonde
D'un ruban
D´un peigne
d'une fleur
(En: Cendrars, B. (1975). *Poesia Completa- Blaise Cendrars* (p. 143). Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires).

38 Eisenstein, S. M. (1970). *Reflexiones de un cineasta* (p. 14). Traducción, prólogo, edición y notas de Roman Gubern, Editorial Lumen, Barcelona.


ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE M. AUDON ET CIE POUR LES ÉDITIONS DE LA SIRÈNE, LE 20 AVRIL 1921. EN OUTRE, IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE LIVRE 50 EXEMPLAIRES SUR KRAFT ROUX, ORNÉS ET NUMÉROTÉS DE 1 A 50.

N°

JEAN EPSTEIN LA POÉSIE D'AUJOURD'HUI UN NOUVEL ÉTAT D'INTELLIGENCE LETTRE DE BLAISE CENDRARS.

PARIS ÉDITIONS DE LA SIRÈNE 7 RUE PASQUIER 1921

Jean Esptein

Otro que circuló próximo a estas ideas de "poesía desvestida" [39] y de películas "donde pase, no nada sino poco", fue Jean Epstein. Dijo entre otras cosas: "hacer del cine la llave interpretativa del estilo poético de la época". También dijo: volver poética una palabra prosaica como cirujano-dentista, no usar Versailles, ya rehusada[40]. La consigna sobre las palabras sería: "traten

39 Ponge, F. Citado en: Cohen, N. (2013). *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930).* Editorial Classiques Garnier, Paris.

40 Epstein, J. (1921). *Bonjour cinéma*, Editorial La Sirène, París.

de poetizarlas, de volverlas emocionantes, bellas"[41]. En su libro "La poesía de hoy, un nuevo estado de la inteligencia"[42] Epstein desarrolla, con una prosa explícitamente poética, su concepción global de la época, de la literatura y del cine. Estas ideas tienen más rigor y unidad que las que las esbozadas años antes por su admirado Cendrars en "El ABC del cine"[43].

Entre las otras cosas que dijo Epstein en relación al tema que nos ocupa, podemos jerarquizar las siguientes:

(I) para sostenerse mutualmente la joven literatura y el cine deben superponer sus estéticas;

(II) en la escritura la sucesión de detalles reemplaza el desarrollo y en el cine se imponen los primeros planos (práctica introducida por David W. Griffith) lo que muestra la afirmación de una "estética de proximidad";

(III) dentro de lo que denomina "estética de sugestión", dice: "no se cuenta, se indica. Esto da el placer del descubrimiento y de una construcción…La imagen se organiza"[44].

Dentro del capítulo 18, en el párrafo denominado "Estética de proximidad" el texto es directamente un poema:

"Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe.
On ne regarde pas la vie, on la pénètre.
Cette pénétration permet toutes les intimités.

---

41 Citado en: Cohen, N. (2012) *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)* (p. 12). Editorial Classiques Garnier, Paris.

42 Epstein J. (1921). *La poésie d´aujourd´hui, un nouvel état d´intelligence.* Editorial La Sirène, París.

43 Finalmente el libro de Epstein será publicado antes que el libro de Cendrars, cuya versión definitiva data de 1931.

44 Id., 172.

Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente.
Des cataractes électriques ruissellent dans les failles de ce relief qui m´arrive recuit aux
3000 degrés de l´arc.
C´est le miracle de la présence réelle,
la vie manifeste,
ouverte comme une belle grenade,
pelée de son écorce,
assimilable,
barbare
…
…”[45]

Si bien Epstein se destacó como director de cine, en sus inicios sus intereses también estuvieron en la escritura poética. Evidentemente este texto nos ilustra al respecto y además indica que su escritura tenía características comunes con los poetas considerados precedentemente. Entre esas características: versos “gran angular” que requieren una reducción en la velocidad de lectura y también trabajar como ellos con

45 “Entre el espectáculo y el espectador, sin rampa
No miramos la vida, la penetramos
Esta penetración permite todas las intimidades.
Un rostro, bajo la lupa, hace la rueda, despliega su ferviente geografía.
Cataratas eléctricas fluyen en las fallas de este relieve que me llega recocido a 3000 grados del arco
Es el milagro de la presencia real,
vida manifiesta,
Abierta como una hermosa granada,
pelado de su corteza,
Asimilable,
Bárbaro
…
…”
Id., 171.

el montaje rápido de planos como herramienta del ritmo en la escritura. Lo mismo que empleó en sus obras cinematográficas.

Epstein dijo que la imagen poética no puede ser eterna porque el reflejo de belleza se fatiga. La imagen se vuelve cliché al envejecer. "De Racine no queda sino el ritmo, la mitad de lo que hizo…" "Del cliché puede renacer una imagen a condición de que primero se la olvide… (Después) de trescientos años, una oreja nueva lo reencontrará y sentirá placer. Allí donde el texto sostenía la dicción, la dicción sostendrá al texto."[46]

En el otro lado del Atlántico, Walt Whitman[47] había escrito hacia el final del siglo XIX el poema "Mannahatta" [48], que integra su mundialmente célebre libro "Hojas de hierbas". Whitman fue un gran poeta de fantásticas imágenes, que enfatiza sus textos con recursos retóricos variados y originales. Fue un poeta apasionado y fundante, un efector lírico universal.

El poema de Whitman tiene veinte versos donde se reconocen fácilmente sesenta planos. Solamente hay tres versos asociables con un solo plano. Como promedio, entonces, cada verso se puede vincular con tres planos.

MANNAHATTA[49]

I I was asking for something specific and perfect
for my city,

46 Id., 177.

47 Walt Whitman (Nueva York, 1819- Camden, Nueva Jersey,1892)..

48 "Mannahatta" significa "tierra de muchas colinas" en la lengua de los indígenas que habitaban la actual región de Nueva York.

49 Academy of American Poets.
(https://poets.org);The Walt Whitman Archive (https://whitman-archive.org).

II Whereupon lo! upsprang the aboriginal name./1[50]
III Now I see what there is in a name,/ a word,/ liquid,/ sane,/ unruly,/ musical,/ self-sufficient,/8
IV I see that the word of my city is that word from of old,/9
V Because I see that word nested in nests of water-bays, superb,/10
VI Rich, hemm'd thick all around with sailships and steamships, an island sixteen miles long, solid-founded,/13
VII Numberless crowded streets, high growths of iron,/ slender, strong, light,/ splendidly uprising toward clear skies,/16
VIII Tides swift and ample,/ well-loved by me,/ toward sundown,/19
IX The flowing sea-currents,/ the little islands,/ larger adjoining islands,/ the heights,/ the villas,/24
X The countless masts,/ the white shore-steamers,/ the lighters,/ the ferry-boats,/ the black sea-steamers well-model'd,/29
XI The down-town streets,/ the jobbers' houses of business,/ the houses of business of the ship-merchants/ and money-brokers,/ the river-streets,/34
XII Immigrants arriving,/ fifteen or twenty thousand in a week,/36
XIII The carts hauling goods,/ the manly race of drivers of horses,/ the brown-faced sailors,/39
XIV The summer air,/ the bright sun shining,/ and the sailing clouds aloft,/42

50 El número al final del verso indica la cantidad total de planos desde el inicio del poema.

xv The winter snows,/ the sleigh-bells,/ the broken ice in the river, passing along up or down with the flood-tide or ebb-tide,/45
xvi The mechanics of the city,/ the masters, well-form'd, beautiful-faced,/ looking you straight in the eyes,/48
xvii Trottoirs throng'd,/ vehicles,/ Broadway,/ the women,/ the shops and shows,/ 53
xviii A million people/—manners free and superb—open voices—hospitality—/the most courageous and friendly young men,/56
xix City of hurried and sparkling waters! / city of spires and masts!/58
xx City nested in bays!/ my city! /60[51]

---

51 MANNAHATTA
Estaba pidiendo algo específico y perfecto para mi ciudad,
Con lo cual he aquí! surgió el nombre aborigen.
Ahora veo lo que hay en un nombre, una palabra, líquida, cuerda, ingobernable, musical, autosuficiente,
Veo que la palabra de mi ciudad es aquella palabra de antaño,
Porque veo esa palabra anidada en nidos de agua-bahías, soberbia,
Rica, rodeada de veleros y barcos de vapor, una isla de dieciséis millas de largo, de cimientos sólidos,
Innumerables calles atestadas, altos crecimientos de hierro, esbeltos, fuertes, ligeros, espléndidamente alzándose hacia cielos despejados
Mareas rápidas y amplias, bien amadas por mí, hacia la puesta del sol,
Las corrientes marinas que fluyen, las islas pequeñas, las islas más grandes contiguas, las alturas, las villas,
Los innumerables mástiles, los blancos barcos de vapor, las gabarras, los transbordadores, los negros barcos de vapor bien modelados,
Las calles del centro, las casas de negocios de los trabajadores, las casas de negocios de los comerciantes de barcos y los corredores de dinero, las calles del río,
Llegan inmigrantes, quince o veinte mil en una semana,
Los carros que transportan mercancías, la carrera varonil de los conductores de caballos, los marineros de cara morena,
El aire de verano, el sol brillante y las nubes que navegan en lo alto,
Las nieves invernales, los cascabeles, el hielo roto en el río, subien-

En 1921 Charles Sheeler y Paul Strand realizan el film "Mannahatta" basado en el poema de Whitman. Fabricaron un texto-guion con el cual estructuran y dividen los planos de su película con doce textos de indudable estructura lírica, que preceden a cada sucesión de planos fílmicos. En estos doce textos-guion se reconocen cuarenta planos o sea, igual que en el poema de Whitman, como promedio se pueden asociar tres planos a cada texto. Por otra parte, tres de los doce textos se corresponden exactamente con los versos vii, xix y xx del poema inspirador.

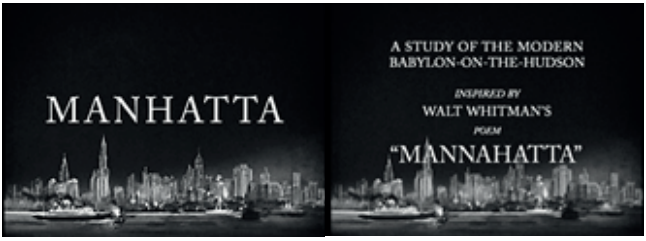
El verso VII que se corresponde con tres planos en el poema, en la película se corresponde con un plano panorámico urbano que dura 34 segundos y que alude a las características enunciadas en el verso:

Altos crecimientos de hierro/1
esbeltos, fuertes,/2
espléndidamente alzándose
hacia cielos despejados./3

El recurso fue utilizar un plano panorámico que contiene los planos detallados en el verso pero que permite una lectura lentificada. La cámara recorre "los altos crecimientos de hierro", los siente "esbeltos y fuertes" en su crecimiento y los guía hacia los "cielos despejados" de New York.

---

do o bajando con la marea alta o baja,
Los mecánicos de la ciudad, los maestros, bien formados, de hermosos rostros, mirándote directamente a los ojos,
Trottoirs abarrotados, vehículos, Broadway, las mujeres, las tiendas y los espectáculos,
Un millón de personas, modales libres y soberbios, voces abiertas, hospitalidad, los jóvenes más valientes y amistosos,
¡Ciudad de aguas apresuradas y chispeantes! ciudad de torres y mástiles!
¡Ciudad anidada en bahías! ¡mi ciudad!



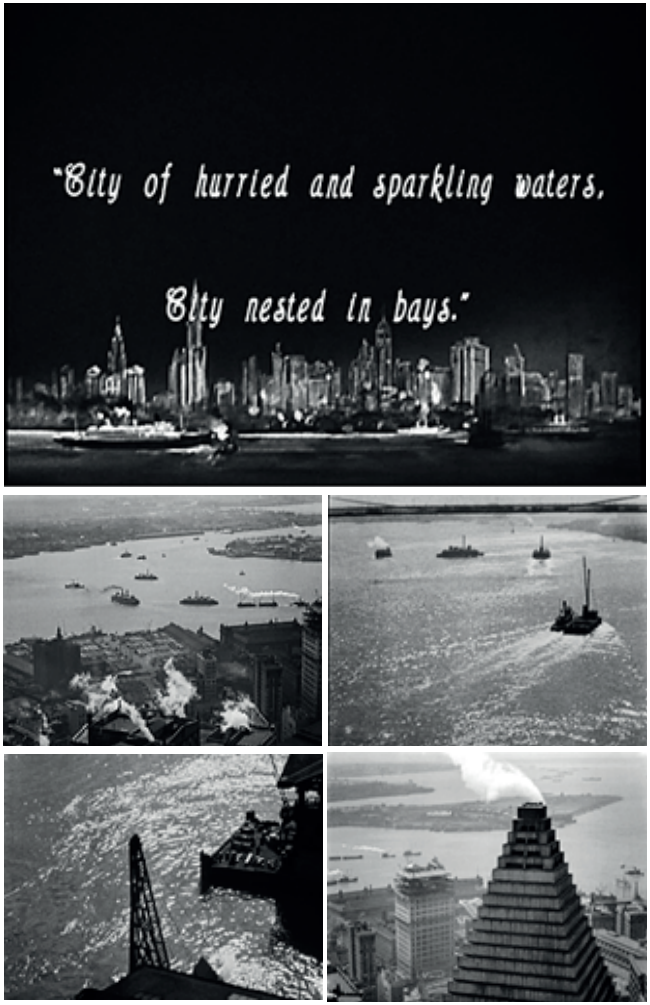
"Mannahatta" (1921) de Charles Sheeler y Paul Strand.

El fotograma corresponde al plano general de la secuencia filmica asociada con el verso VII del poema de Walt Whitman (34 segundos).

En el poema, tanto el verso XIX como el XX se corresponden con dos planos. En la película ambos versos fueron unidos para formar el texto-guion, el cual fue asociado con cuatro planos fílmicos. Estos planos se generan con cámara fija y resaltan movimientos de barcos, agua y humo. La duración total de esta secuencia es de 30 segundos. O sea, en las secuencias fílmicas asociadas con el verso XIX y XX usaron el mismo recurso que el utilizado en el caso del verso VII. La diferencia es que incluye cuatro planos en vez de uno, respondiendo linealmente al mandato del texto-guion. Recordando las palabras de Moussinac[52] podemos decir

52 Moussinac, L. (1923). *Théorie du cinéma* (p. 8). Cinea 95.

que el film contiene un ritmo interior, el de ***la*** imagen y un ritmo exterior el de ***las*** imágenes. Obviamente al "servicio" de las palabras del texto-guion o más lejos, al "servicio" del poema-montaje de Whitman.



Los versos XIX y XX se corresponden con cuatro planos fílmicos con cámara fija (duración total: 30 segundos).

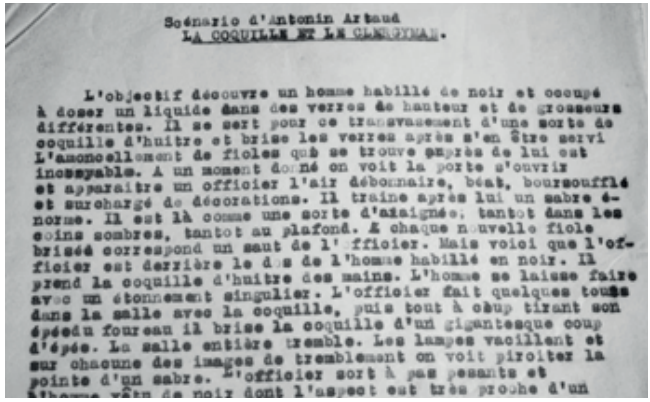
Estos comentarios se centraron en los tres versos que se mantuvieron idénticos a los originales de Whitman, y fue una acción deliberada. Se basa en la creencia que, interpretando el procedimiento con estos textos, de alguna manera interpretamos el *modus operandi* de los realizadores o sea su "modo de obrar", la manera de trabajar para mezclar palabras poéticas e imágenes. Y que es aplicable a los textos-versos que inventaron a la manera de Whitman. Queda un hecho en suspenso: ¿por qué razón misteriosa Sheeler y Strand inventaron esos textos? Una explicación banal podría ser que filmaron en una Nueva York treinta años después de la muerte de Whitman. Las excelentes tomas de la película se tuvieron que hacer con más inmigrantes, razas, con los edificios que se estaban volviendo rascacielos a puro acero, con carros, caballos y conductores de caballos que esquivaban cada vez más automóviles. El texto debía estar en concordancia, hicieron esfuerzos de estilo y de lírica. No obstante, por las dudas y como reconocimiento explícito dejaron tres versos intactos.

Como Lawder dice, muchos cineastas de *avant-garde* venían de la literatura antes de ser cineastas (Clair, Dullac, L´Herbier, Delluc, Epstein). Por otro lado, además de Cendrars, poetas como Soupault, Artaud, Cocteau, Fondane, Desnos y otros escribieron *sobre* el cine y *para* el cine[53]. Soupault como Desnos, profundamente vinculados con el surrealismo, pensaban que el cine daba posibilidades de ir más allá del poema porque la escritura representa una dimensión y el cine creaba otras[54]. Y Desnos dijo: "el cine será surrealista

53 Lawder, S. D. (1994). *Le cinéma cubiste* (p. 74). Classiques de l´Avant-Garde, Éditions Paris Experimental, Paris.

54 Mabire, J. M. (1965). Entretien avec Philippe Soupault. En: *Etudes cinématographiques 38-39. Surréalisme et cinéma* (p. 30).

o no será”[55]. No obstante, conviene recordar que Abel Gance, mirando retrospectivamente el pensamiento surrealista pensaba que finalmente “son surrealistas los films tocados por el pájaro azul de la poesía”[56].



Scénario d'Antonin Artaud
LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN.

L'objectif découvre un homme habillé de noir et occupé à doser un liquide dans des verres de hauteur et de grosseurs différentes. Il se sert pour ce transvasement d'une sorte de coquille d'huitre et brise les verres après s'en être servi L'amoncellement de fioles qui se trouve auprès de lui est inesgyable. A un moment donné on voit la porte s'ouvrir et apparaitre un officier l'air débonnaire, béat, boursouffié et surchargé de décorations. Il traine après lui un sabre énorme. Il est là comme une sorte d'aimaigné; tantot dans les coins sombres, tantot au plafond. A chaque nouvelle fiole brisée correspond un saut de l' fficier. Mais voici que l'officier est derrière le dos de l'homme habillé en noir. Il prend la coquille d'huitre des mains. L'homme se laisse faire avec un étonnement singulier. L'officier fait quelques tours dans la salle avec la coquille, puis tout à coup tirant son épée du fourreau il brise la coquille d'un gigantesque coup d'épée. La salle entière tremble. Les lampes vacillent et sur chacune des images de tremblement on voit piroiter la pointe d'un sabre. L'officier sort à pas pesants et

Antonin Artaud. Inicio del guion de “La Coquille et le Glergyman” (Cinémathèque Française).

Paris.

55 Dumas, M. C. (1992). Préface, En: *Robert c* (p. 9). Editorial Gallimard, París.

56 Kovaks, Y. (1965). Temoignages. En: *Etudes cinématographiques 38-39, Surréalisme et cinéma.* P. 39). Paris.

Entre las pocas obras producidas en esa época (alrededor de 1920) con intervención directa de poetas surrealistas, se citan: “Etoile de Mer” (Man Ray y Robert Desnos, 1928) y “La Coquille et le Glergyman” (Germaine Dulac y Antonin Artaud, 1927). Retendré la primera de ellas, ya que el trabajo de Artaud, lo mismo el de Fondane[57] e incluso Brunius[58], reflejan intentos de fusión palabra-imagen a partir textos más bien prosísticos y argumentales, donde el seguimiento de su interacción con la imagen resulta más complicado o en todo caso nos aleja de los objetivos de este trabajo[59].

Dibujos de Desnos. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

57 Fondane, B. (2007). Ecrits pour le cinéma. Editorial Verdier, Lagrasse.

58 Brunius, J. B (2016). *Dans L´ombre ou les regards se nouent.* Edition établie et présentée par Gregory Cingal, collaboration Lucien Logette. Editorial du Sandre, Paris.

59 En esta época existieron muchos proyectos realizados por poetas.

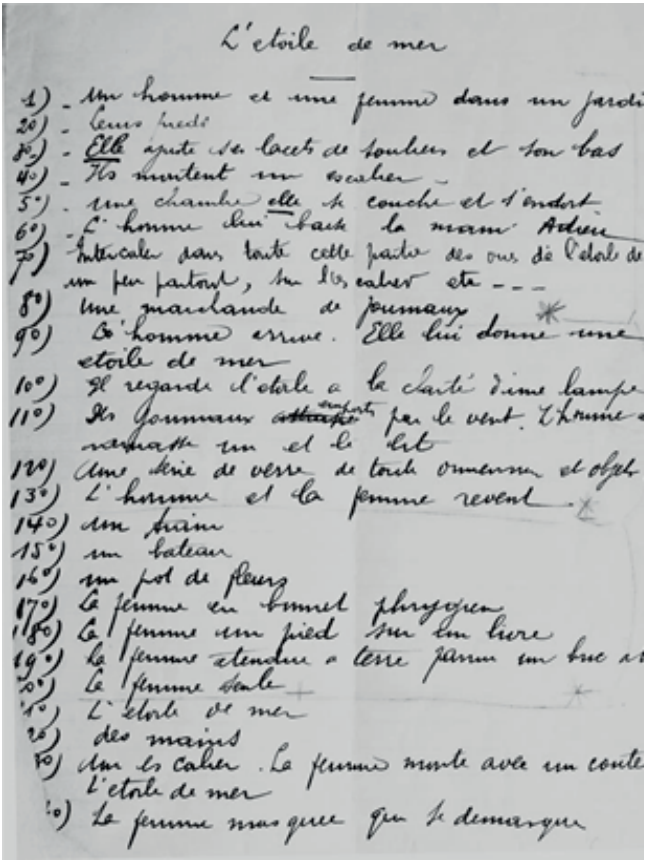
Robert Desnos según la imagen que se expone en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris (En la foto: Alejandro Pidello y Gregory Cingal).

El film "Etoile de Mer" surgió a partir de un poema que escribió Desnos que agradó a Man Ray, quien propuso utilizarlo como "guion" para una posible película.

Desnos[60], fue un prolífico poeta, y probablemente fue uno de los poetas que escribía sus poemas "no por el impulso de un dictado sonoro sino visual". También fue dibujante poético. Y fue un apasionado e incansable crítico de películas, nacido poco después de la aparición de la cinematografía, o sea un cronista cinematográfico exhaustivo y exclusivo de esa época. Según Desnos, el cine en los años veinte tenía dos pecados capitales: la voluntad de realismo y la teatralización. Su "socio" Man Ray, fue el fantástico fotógrafo-pintor, que se declaraba fascinado por la yuxtaposición de objetos y palabras inusitadas en la escritura de Lautremont.

Resulta evidente que las condiciones para un trabajo conjunto estaban muy bien dadas. El resultado de esta colaboración fue el escenario de "L´Etoile de Mer" ("La estrella de Mar").

60 Robert Desnos (Paris, 1900 - Theresienstadt, 1945).


L'étoile de mer

1) - Un homme et une femme dans un jardi
2) - leurs lits
3) - Elle ajuste ses lacets de souliers et son bas
4) - Ils montent un escalier -
5) - une chambre elle se couche et s'endort
6) - L'homme dit bas la main Adieu
7) Intercalé dans toute cette partie des ous de l'étoile de
un peu partout, sur les calsés etc - - -
8) Une marchande de pommes
9) L'homme arrive. Elle lui donne une
étoile de mer
10) Il regarde l'étoile a la clarté d'une lampe
11) Les pommes ~~attaqué~~ emporté par le vent. L'homme
~~[illegible]~~ un et le lit
12) Une série de verre de toute ornement et objet
13) L'homme et la femme revent
14) un train
15) un bateau
16) un pot de fleurs
17) La femme en bonnet phrygien
18) La femme un pied sur un livre
19) la femme étendue a terre parmi un tas
20) La femme morte
21) L'étoile de mer
22) des mains
23) dans les calsés. La femme morte avec un conte
l'étoile de mer
24) La femme masquée qui se demasque

Texto del guion de Robert Desnos (Cinémathèque Française).

En la Cinémathèque Française de Paris se conserva un texto manuscrito de Desnos, cortado en veinticuatro planos o secuencias. También se conserva en el Museum of Modern Art de Nueva York otro texto de Desnos, donde aparecen treinta y tres secuencias y mención del acompañamiento musical deseado. Este

manuscrito hallado por Inez Hedges[61,62], parece ser el texto sobre el cual trabajó Man Ray[63].

El pasaje del poema inicial a los dos textos-escenarios mencionados, probablemente refleje el resultado del trabajo de Desnos para inventar un nuevo lenguaje poético adecuado a su visión del cine, visión compatible o complementaria con las opiniones de estética cinematográfica de Man Ray. Ambos quedaron satisfechos con el trabajo realizado. El film se realizó en marzo-abril de 1928, interpretado por Kiki (Alice Prin), André de la Rivière y el mismo Desnos.

El poema inspirador sería el siguiente:

I *I* Qu'elle est belle/[1]
II *II* Après tout
III *III* Si les fleurs étaient en verre/[2]
IV Si les fleurs étaient en verre/[3]
IV *V* Belle, /[4] belle comme une fleur en verre/[5]
V *VI* Belle comme une fleur de chair/[6]
VI Vous ne rêvez pas!/[7]
VII *VII* Belle comme une fleur de feu/[8]
VIII Les murs de la Santé/[9]
IX *VIII* Qu'elle « était » belle/[10]
X *IX* Qu'elle « est » belle. /[11] [64]

61 Aurouet, Carole. *Desnos et le cinéma*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016, 75. El estudio grafológico de este manuscrito permitió atestiguar irrefutablemente la autoría de Desnos.

62 Hedges, I. (1986). *Dada-Surrealism n. 15* (p. 207). Robert Desnos´s and Man Ray´s manuscript scenario for "L´Etoile de Mer". Editorial The University of Iowa Press, Iowa.

63 Dumas, M. C. (1992). *Robert Desnos. Les rayons et les ombres. Cinéma* (p. 386). Editorial Gallimard, París.

64 Dumas, M-C, Id., 387.
I Qué hermosa es
II Después de todo

La numeración de los versos (I a X) y de los planos (*I* a *IX*) muestra, siguiendo el análisis de Eisenstein, que salvo en el verso IV, se puede asociar claramente solo un plano por cada verso.

Seguidamente se presenta el manuscrito final del escenario (Museum of Modern Art de Nueva York) dividido en treinta y tres secuencias. Los versos numerados son utilizados como subtítulos para dividir estas secuencias (en el texto del poema original lo indicamos con los números en cursiva *I* a *IX*). Se observa que los versos VI ("Vous ne rêvez pas!") y VIII ("Les murs de la Santé") no fueron utilizados como subtítulos. Por otra parte el verso III fue repetido (*III y IV*). O sea, nueve versos del poema original conformaron un "escenario" con treinta y tres planos.

III Si las flores fueran de vidrio
IV Hermosa, hermosa como una flor de vidrio
V Hermosa como una flor de carne
VI ¡No estoy soñando!
VII Hermosa como una flor de fuego
VIII Muros de la Santé
IX Qué hermosa "era"
X Qué hermosa "es".

Según Dumas, esta sería la versión del poema que Desnos pone en el origen del escenario del film "L´Etoile de Mer".

LA ESTRELLA DE MAR[65]

Fotogramas de *"L´Etoile de Mer"*.

65 Secuencia por secuencia del escenario de *"L´Etoile de Mer"*, con los aportes de Man Ray al texto del poema y las modificaciones del acompañamiento musical introducidas por Desnos. Dumas, M-C, Id., 214-217. Versión original en español: A.Serna, Univ.del País Vasco www.elfantasmadelaglorieta.es/fantasmasegundafase/14_robert_desnos_y_man_ray.htm, modificada por A. Pidello.
El subrayado indica las oraciones que coinciden texto del pre-escenario conservado en la Cinémathèque Française (Paris) (Nota del autor).

Poema De Robert Desnos
Tal y como lo ha visto Man Ray

Música

Placer de amor (sólo la
estrofa correspondiente
a la letra "placer de amor
dura sólo un instante",
retomada después de
un silencio necesario).

I. Un hombre y una mujer en la calle. Pasos. Sus piernas. Las piernas de la mujer. Se detiene.
La calle. Se ajusta la jarretera. Se ve su pierna.

Último Tango

II. Suben una escalera oscura. Por la tarde.
III. Un dormitorio.
IV. Ella se desviste. Él no. Ella se acuesta.
Despedida. El hombre se va. La puerta se cierra.
V. La calle. Una vendedora de periódicos. Es "ella".

El Danubio Azul

1) Subtítulo: "Qué hermosa es".

VI. El hombre sigue a la vendedora de periódicos,
que le conduce hasta un rincón oscuro.
Ella le da una estrella de mar en un frasco.
VII. La habitación del hombre. Mira la
estrella de mar a la luz de una lámpara.

2) Subtítulo: "Después de todo".

VIII. La calle, periódicos arrastrados por
el viento. Toma uno. Artículo en el que
se lee "M***".
IX. Recipiente con una flor

O Sole mio

3) Subtítulo: “Si las flores fueran de vidrio”.

x. Vasos de todas las formas y de todos
los tamaños, bolas de vidrio y objetos de
vidrio.
xi. El hombre arrodillado ante la mujer
con la cabeza sobre sus rodillas.
xii. Pasa un tren.
xiii. Un barco.

Silencio…

xiv. El mismo recipiente.

La Carmañola en sordina

4) Subtítulo: “Si las flores fueran de vidrio”.

xv. La mujer con gorro frigio, humo,
fuego, una calle desierta.

La Carmañola muy fuerte
después silencio y en
sordina O sole mio
O sole mio

xvi. La mujer casi desnuda. Un pie sobre
un libro.

La estrella de mar en un rincón.

Aria de Bach

xvii. La mujer casi desnuda. A su alrededor,
botellas rotas de las que se derrama vino tinto.

La estrella de mar en un rincón.

xviii. Una carretera. La mujer sola.

5) Subtítulo: “Hermosa, hermosa como una flor de cristal”.

La estrella de mar en sobreimpresión.

XIX. El hombre se mira las manos.

La estrella de mar en un rincón.

XX. Las manos del hombre. Las líneas de sus manos marcadas en negro.
XXI. Una escalera iluminada. La mujer sube con un gran cuchillo en la mano.

Fotogramas de *“L´Etoile de Mer”*.

La estrella de mar en un escalón.

XXII. El hombre. Una mujer enmascarada delante de él.
XXIII. Ella retira la máscara. Es ella.

6) Subtítulo: "Hermosa como una flor de carne".

Aria de Bach (la suite)

XXIV. Los muros de la Santé.
XXV. Noche. Cielo estrellado.
XVI. El Sena… fluye.
XXVII. Una mesa. El casco de una
botella de litro. Un vaso medio lleno.
Un plátano a medio pelar.

La estrella de mar.

XXVIII. La mujer de rodillas ante una fogata.

7) Subtítulo: "Hermosa como una flor de fuego".

XXIX. La mujer dormida en su cama.
XXX. La calle.
XXXI. La mujer y el hombre entran por
direcciones opuestas y se encuentran.
XXXII. Llega un segundo hombre.
La mujer se va con él.

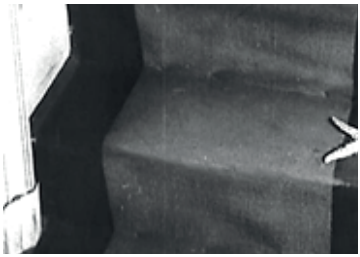
8) Subtítulo: "Qué hermosa «era»".

XXXIII. El hombre ante la estrella de mar.

9) Subtítulo: "Qué hermosa «es»".

Placer de amor (música correspondiente a la letra "pena de amor dura toda la vida"). Si fuera necesario, hacer un silencio al comienzo para que la música termine con los subtítulos

La estrella de mar en sobreimpresión



Fotogramas de *"L´Etoile de Mer"*.

Se ve claramente que en general, cada verso fue asociado con una cantidad importante de planos. Este aumento es menor en los planos *II* y *III* y no existe en el plano *VIII*. Se puede decir que en los planos generados se mantiene un valor lírico: "La calle, periódicos arrastrados por el viento"; "La mujer con gorro frigio, humo, fuego, una calle desierta.". Algunos planos están compuestos por una o dos palabras, lo que se puede interpretar como una sugerencia a la lectura veloz:

"Pasa un tren." "Un barco." (Estos textos coinciden exactamente con los que aparecen en el "pre-escenario" conservado en la Cinémathèque Française).

Verso	I	II	III	IV	V
Imagen	1 a 5	6, 7	8, 9	10 a 14	15 a 18
Verso	VI	VII	VIII	IX	
Imagen	19 a 23	24 a 28	29 a 32	33	

Si consideramos los planos que aparecen en el film, se ve que los 33 planos del "escenario" generaron 98 planos fílmicos.

Para analizar la situación creada por Desnos-Man Ray dividimos la película en tres partes, lo que corresponde a una duración aproximada de seis minutos por tercio. Al avanzar la película se ve que cada verso (que aparece como subtítulo) "marca" un intervalo de fotogramas cada vez menor. O sea se produce un aumento de imágenes conformadas con palabras en función del avance del film. Los textos, que en el primer tercio integraban discretamente la sucesión de planos fotográficos, pasan a tener un mayor protagonismo y este protagonismo se va acelerando y termina siendo una percusión casi compulsiva. O sea, volvemos a lo que se veía en relación a los poemas de Cendrars: la velocidad de lectura (en este caso de percepción de las imágenes) crea una lírica estructurada en la dinámica de la secuencia, cosa que maneja el montaje. Este procedimiento se refuerza mediante la inclusión de nuevos textos poéticos (cinco)[66], de construcciones "sónico-visuales" ("Si belle? Cybèle"), que permiten una sucesión encadenada de secuencias panorámicas

66 Estos textos provienen de "Deuil pour deuil" (Desnos, 1924). Dumas, M-C, Id., 387.

largas en el inicio del film. También se refuerza el procedimiento con recursos cinematográficos como la distorsión o la sobreimpresión, herramientas que Man Ray exploraba apasionadamente.

I	*I*	Qu'elle est belle/[1]	27*	
II	*II*	Après tout	8	0/6:0**
III	*III*	Si les fleurs étaient en verre	14	
IV		Si les fleurs étaient en verre	2	6:0/12:5
IV	*V*	Belle, /[4] belle comme une fleur en verre	9	
V	*VI*	Belle comme une fleur de chair	6	
VI		Vous ne rêvez pas!	8	
VII	*VII*	Belle comme une fleur de feu	7	12:5/17:3
VIII		Les murs de la Santé	11	
IX	*VIII*	Qu'elle « était » belle	1	
X	*IX*	Qu'elle « est » belle.	5	
		Total de planos:	98	

En el texto del "escenario" especialmente en los

* Número de planos en el film dentro de los intervalos separados por los subtítulos (que corresponden a nueve versos del poema original, *I* a *IX*).
** Cada uno de los tres bloques considerados para el análisis tiene una duración aproximada de seis minutos.

versos *III* y *IV* se hace referencia a paisajes urbanos ("La calle, periódicos arrastrados por el viento. /Toma uno. /Artículo en el que se lee…") o de viajes ("Pasa un tren/ Un barco."), que sugieren secuencias fílmicas más largas con planos panorámicos y/o primeros planos. Esta visión aparentemente fue la retenida al hacer la película, como lo sugiere la duración de algunas secuencias en el 2do bloque (que incluye el subtítulo *III*, por ejemplo, la secuencia de los periódicos que vuelan por la calle), que tienen una duración de casi 2´ sobre los 6´de duración total del bloque.

Meshes of the Afternoon, 1943. Maya Deren, filmó, actuó y escribió.

Por todo esto, se puede decir que "L´Etoile de Mer" fue un montaje al unísono de un poeta y un fotógrafo alrededor de un amor compartido, el cine.

Para terminar este rastreo de primigenios experimentadores fundantes, se me aparece la brillante y bella figura de Maya Deren[67]. Esta gran buscadora del cine poético[68] nació en Ucrania en 1917 y creció en Estados Unidos de Norteamérica. Allí escribió textos teóricos y poemas y filmó contra viento y marea. Y vivió contra viento y marea. Dijo una vez: "el film, me parece, se presta particularmente a la declaración poética, porque se trata esencialmente de un montaje y parece, por lo tanto, por su propia naturaleza, ser un medio poético"[69]. No utilizó directamente sus escritos poéticos como guiones, aunque junto con sus excelentes construcciones fílmicas – donde el montaje es rey – escribía, por ejemplo, este poema de cuatro estrofas y nueve versos (*I* a *IX*):

DEBE HACERSE CON ESPEJOS

I Debe hacerse con espejos
II mi cabeza que descansa sobre nada en el aire.

III ¿Dónde está mi cuerpo
IV dónde, oh dónde?

V Puedo ver las piedras
VI escondidas en las manos.

67 Maya Deren (Kiev, 1917 – Nueva York, 1961), su obra ha influido sobre numerosos cineastas (Jean Cocteau, Luis Buñuel , David Lynch). Su film *Meshes of the Afternoon* (1943) ganó el "Premio a Mejor Película Experimental" en Cannes (1947).

68 Deren, Maya. *An Anagram of the Ideas on Art, Form and Film*, The Alicat Book Shop Press, Yonkers, New York, 1946.

69 Deren, Maya. *Poesie et le film: un symposium*, Culture cinématographique, 29, 1963.

VII Oh, devuélveme a mí mi cuerpo, a mí,
VIII Oh milagro, tráelo de vuelta
IX antes de que se rompan los espejos.[70]

Si se re copian los versos, numerando los planos que resultan (1 a 9), queda:

1 Debe hacerse con espejos
2 mi cabeza
3 que descansa sobre nada
4 en el aire.
5 ¿Dónde está mi cuerpo, dónde, Oh dónde?
6 Puedo ver las piedras, escondidas en las manos.
7 Oh, devuélveme a mí, mi cuerpo
8 a mí
9 Oh milagro, tráelo de vuelta, antes de que se rompan los espejos.

Vemos que el poema tiene la misma cantidad de versos que de planos. Al vincular los versos con los planos que generan, queda:

Verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Imagen	1	2, 3, 4	5		6		7, 8	9	

70 IT MUST BE DONE WITH MIRRORS
It must be done with mirrors
my head that rests on nothing in mid-air.
Where is my body
where oh where?
I can see the stones
hidden in the hands.
O bring back my body to me, to me,
O miracle bring it back
before the mirrors break.
March 1942
Este poema se encuentra en el archivo “Maya Deren Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center” en la Universidad de Boston.

En los versos *I* y *II* se presentan los elementos jerarquizados en el poema: los espejos y el cuerpo. En *I*, la contundencia del imperativo y lo explícito de la palabra "espejo" permite que el verso se corresponda con la imagen (un plano que puede habilitar otros similares). En *II* se aumenta el número de planos asociados con el verso para precisar y enriquecer los elementos jerarquizados. En el cine se puede recurrir a un aumento en el número de detalles, por ejemplo, sucesión de primeros planos. Esta situación se repite con el verso *VII*, donde el enriquecimiento se basa en la fragmentación del plano general por reiteración ("a mí") y en el exclamativo ("Oh") que se usa "para manifestar muchos y muy diversos movimientos del ánimo, y más ordinariamente asombro, pena o alegría"[71] y que en la oralidad puede ser marcado por una elevación del tono de voz. Los planos 5, 6 y 9, cada uno de los cuales está asociado con dos versos, sugieren que la composición puede evocar imágenes generales o panorámicas y en el procedimiento cinematográfico puede ser el *travelling*, juntando en este caso el espejo y el cuerpo.

A mi modo de ver, en función de los fotogramas que se presentan como muestra del film "Meshes of the Afternoon" (1943, o sea en la misma época en Maya Deren escribió el poema "It must be done with mirrors"), la estrategia y las características que se pueden reconocer en la "fabricación" del poema enumerados en el párrafo anterior están presentes en el manejo de planos y secuencias que Deren utiliza para "fabricar" la película (sucesión de primeros planos fílmicos, fragmentación de planos generales, alternancia de planos generales y primeros planos con

71 https://dle.rae.es/oh

Meshes of the Afternoon, 1943.

cuerpos y espejos con cierto protagonismo). Como a mi conocimiento, no hay ningún indicio por parte de la cineasta-poeta, de que existía alguna relación entre este poema y la película, me permito suponer que detrás de esta concordancia subyace una constante en los

procedimientos de construcción (o montaje) que Deren aplicaba tanto cuando escribía un poema o cuando fabricaba su cine, indudablemente también poético.

Probablemente como resultado de una jugada tonta –o por lo menos no brillante– del destino, la misma que utilizó con Eiseinstein, Apollinaire y Desnos, Maya Deren murió joven, a los cuarenta y cuatro años. Podemos suponer que con este hecho, se perdieron oportunidades para que aparecieran interesantes ideas sobre la amorosa unión de la palabra escrita con la imagen.

Meshes of the Afternoon, 1943.

Breve Posfacio

Este trabajo se termina deliberadamente planeando sobre el trabajo de Deren, o sea lo realizado hasta la década del 1940.

Lo primero que debo decir, es que pretendió ser un homenaje ajustado a un submundo de pioneros buscadores de oro dentro de las palabras en movimiento.

Además, que en este homenaje se ha tratado de encontrar alguna constante en los procedimientos de escritura de poetas del comienzo del siglo XX que recibieron el influjo del cine y lo amaron.

Se siguió una pista marcada por el gran cineasta ruso Sergei Eisenstein, que decía que los poetas fueron los primeros que usaron el montaje. Con esta impronta un hombre del cine opinó lucidamente sobre poemas de Pushkin, Griboiedov o Maiakowski.

Al leer sus consideraciones, surge, o en todo caso me surgió, la siguiente pregunta: ¿no sería que esa recepción clamorosa, amorosa que brindaron Apollinaire, Cendrars y Desnos al incipiente cine, era el producto de una manera de ejercer la escritura poética que los acercaba a la escritura del guion cinematográfico? Creo que sí, y que esa manera estaba marcando el inicio de una búsqueda sobre la relación entre la palabra y la imagen que se vislumbraba como inagotable tanto para los poetas como para los cineastas. Este trabajo, entonces, también fue una búsqueda de maneras, algo así como una maniobra posible de rastreador.

Esta primera edición de
Poesía y cine
de *Alejandro Pidello,*
Colección Estación Cine n.º 35
se terminó de imprimir
en agosto de 2022.